

El mundo de García Lorca en imágenes: aproximación desde el álbum ilustrado

García Lorca's world in pictures: an approach from the picture book

Nieves Martín-Rogero

Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-1062-9534>

María Villalba-Salvador

Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-0430-4645>

Fecha de recepción:

31/12/2019

Fecha de aceptación:

04/06/2020

ISSN: 1885-446 X

ISSNe: 2254-9099

Palabras clave:

García Lorca, Federico (1898-1936); álbum ilustrado; poesía española; Calatayud, Miguel (1942-); Pacheco, Gabriel, (1973-); Zabala, Javier (1962-).

Keywords:

García Lorca, Federico (1898-1936); Picture Books; Spanish Poetry; Calatayud, Miguel (1942-); Pacheco, Gabriel, (1973-); Zabala, Javier (1962-).

Correspondencia:

marianieves.martin@uam.es

Resumen

En el panorama actual de colecciones de poesía infantil, la presencia de autores clásicos, como Federico García Lorca, se presenta como una tendencia relevante. En su caso, la selección atiende a la condición ambivalente de algunos de sus poemas, ya que el mundo de la infancia aparece claramente reflejado en su obra. El análisis se centra en la modalidad del álbum ilustrado, formato estudiado desde enfoques variados e interdisciplinarios. Para ello se han elegido cinco poemas ilustrados por Miguel Calatayud y Gabriel Pacheco, y un poema único bajo la mirada de Javier Zabala. Tanto en los álbumes antología como en los que se centran en una sola composición, las relaciones entre los aspectos literarios y los artísticos, dados por la ilustración, contribuyen a la captación del significado simbólico propio del género poético al tiempo que desarrolla la competencia de conciencia y expresión cultural.

Abstract

In the current panorama of children's poetry collections, the presence of classic authors, such as Federico García Lorca, presents itself as a relevant trend. In his case, the selection meets the ambivalent condition of some of his poems, since the world of childhood appears clearly reflected in his work. The analysis focusses on the modalities of the picture book, a format studied from varied and interdisciplinary approaches. Five poems illustrated by Miguel Calatayud and Gabriel Pacheco, and a single poem under the eye of Javier Zabala, have been chosen for it. Both in the poetry albums and in the ones that focus on a single composition, the relationships between the literary and artistic aspects, given by the illustration, contribute to the capture of the symbolic meaning proper to the poetic genre at the time that develops the competence of conscience and cultural expression.

Una versión abreviada de este trabajo fue presentada al XII Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ), celebrado en Toledo en 2019.

Martín-Rogero, N., & Villalba-Salvador, M. (2020). El mundo de García Lorca en imágenes: aproximación desde el álbum ilustrado. *Ocnos*, 19 (2), 42-52.
https://doi.org/10.18239/ocnos_2020.19.2.2232

Introducción

La poesía de García Lorca, al igual que la de otros autores clásicos, constituye una de las tendencias presentes en las colecciones infantiles de poesía que en los últimos años se ha visto incrementada (Bajour, 2019). El mecanismo que propicia una “ambivalencia de los textos”, en palabras de Shavit (1986, p. 67), y teniendo en cuenta la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (1990), implica un movimiento hacia el centro dentro del sistema literario infantil, mientras que en el campo de los correspondientes autores canónicos pudieran situarse en una posición más periférica, al tratarse de poemas menores debido a su sencillez. En este sentido también habría que tener presente el concepto de “literatura ganada” (Cervera, 1989, pp. 158-159); aunque el caso de García Lorca es particular, ya que algunos de sus poemas sí fueron creados para un destinatario infantil. Por otro lado, la proliferación del formato de álbum ilustrado en este tipo de poesía supone nuevas formas de generar significación de cara al lector, así como una voluntad de despertar la competencia cultural y artística en los sujetos en formación.

El hecho de haber elegido a García Lorca para sustentar este trabajo, que se centra principalmente en el análisis comparado de tres álbumes ilustrados de factura reciente sobre una selección de sus poemas, *Federico García Lorca para niños y niñas...*, y *otros seres curiosos* (2006) –ilustrado por Miguel Calatayud y publicado por Ediciones de La Torre–, *12 poemas de Federico García Lorca* (2018) –con imágenes de Gabriel Pacheco, publicado por Kalandraka– y *Santiago* (2007) –bajo la mirada de Javuer Zabala y el sello de Libros del zorro rojo–, responde a los siguientes objetivos:

- Analizar el enriquecimiento que suponen al texto las imágenes de los ilustradores que firman los álbumes en cuanto a la captación emocional y simbólica de los poemas.
- Hacer una aportación a los análisis en torno al álbum lírico, modalidad que se nutre de los planteamientos teóricos del álbum narrativo, pero que ha de tener en cuenta el componente de los estilos artísticos, ya que competencia

literaria y competencia artística se encuentran estrechamente unidas a la hora de captar significados simbólicos.

García Lorca, un poeta apegado a la infancia. Ediciones infantiles de su poesía

La constatación del apego del poeta granadino a su infancia ha sido puesta de manifiesto desde el ensayo de su hermano Francisco, *Federico y su mundo* (1980), a otras monografías colectivas como *Federico García Lorca en su entorno. La infancia en la construcción de la identidad literaria lorquiana* (Sánchez-García y Martínez-López, 2019). Por su parte, García-Montero (2016) en la radiografía lectora del autor destaca, respecto a sus poemas más juveniles, “el añorado mundo de su niñez en el campo, la cigarra, el caracol, las leyendas, las canciones, la narración oral, los otoños entre las alamedas, las acequias del verano...” (p. 48).

La fuerza de la naturaleza en la poética lorquiana, expandida a partir de sus cuatro elementos esenciales, la tierra, el agua, el fuego y el aire (Salazar, 1998); o la concreción mayor de la vida vegetal a partir de árboles, frutos, hierbas y flores (Salazar, 1999) acerca su lírica a una de las temáticas recurrentes en la poesía infantil (Díaz-Armas, 2009; Munita, 2013; Sotomayor, 2019); y a ello coadyuva el protagonismo del mundo animal, desde las especies más menudas, como grillos, luciérnagas, hormigas, caracoles y ranas, hasta ruiseñores o caballos y bueyes de presencia rotunda. Por otro lado, la veta neopopularista de muchas de sus composiciones lo aproxima a la infancia a partir de la recreación de sus juegos y sus voces. En *Palabra de Lorca* (Inglada, 2017), se incluye un reportaje sobre el autor publicado en 1933 que, precisamente, se titula “El poeta que ha estilizado los romances de plazuela”. A la esencialidad de sus símbolos se une la viveza de su lenguaje, y ello fundamenta la intemporalidad y los distintos niveles de lectura del poeta.

Una de las primeras ediciones infantiles de su poesía es *Canciones y poemas para niños* (1975), con dibujos de Daniel Zarza, de la editorial Labor.

Y también como pionera se sitúa *Federico García Lorca para niños* (1983), de ediciones de La Torre, que recoge dibujos del propio García Lorca para ilustrar algunas páginas. En el presente siglo aparece *Canciones, poemas y romances para niños de Federico García Lorca* (2008), publicada por Octaedro. Mientras la primera edición de 2002 no ofrecía ilustraciones, a partir del año 2008 los poemas van acompañados de las imágenes de Zarza, el mismo ilustrador de la edición de Labor.

En la actualidad, varias de las ediciones de la poesía para público infantil de Federico García Lorca responden al formato de álbum. En 1999 Susaeta editó *Federico García Lorca para niños (Poesía para niños)*, con ilustraciones de Alicia Cañas. Otra edición, varios años posterior, es *Poemas para niños chicos de Federico García Lorca* (2018), de la editorial Jaguar e ilustraciones de E. Hormiga. Y cabría añadir el álbum *El lagarto está llorando* (2019), publicado por Bruño e ilustrado por María Lacunza.

En las primeras décadas del siglo XXI se sitúan, asimismo, los álbumes elegidos para un análisis posterior bajo la autoría de Miguel Calatayud (Premio Nacional de Ilustración), Gabriel Pacheco (Premio Internacional del Libro Ilustrado de México) y Javier Zabala (Premio Nacional de Ilustración). Son dos álbumes antología y un poema único, según las tipologías establecidas por Neira-Piñeiro (2012). La selección responde a una cronología de publicación y un formato similar, así como a la calidad de sus ilustradores, cuyo estilo confluye con las tendencias de movimientos vanguardistas coetáneos a la época de García Lorca: el cubismo y el surrealismo, entre otros.

De la poética del álbum ilustrado al álbum poético

El crecimiento de estudios sobre el álbum en nuestros días se encuentra en consonancia con los enfoques multimodales dentro del ámbito lingüístico y literario (Cañamares y Moya, 2019; Moya y Pinar, 2007). Aunque la relación entre el código verbal y el icónico forma parte de la

historia de la lectura –Miguel Calatayud sitúa el origen de la ilustración en los beatos medievales (García-Padrino, 2004)–, en la actualidad el auge de nuevos soportes y formas de leer legitima la profundización en esta modalidad artístico-literaria que parte de la literatura infantil. La delimitación del álbum como objeto semiótico por Sipe (1998) explica la retroalimentación mutua, la “sinergia”, que se produce entre el texto y las imágenes para producir el significado. Las relaciones entre ambos códigos adquieren diferentes categorizaciones, atendiendo al grado de congruencia/simetría, ampliación, interacción complementaria o desviación/contraposición entre el texto y las ilustraciones según muestran, entre otros autores, Nicolajeva y Scott (2001). En el ámbito ibérico también se han producido acercamientos significativos, desde las aportaciones de Durán (2000) a principios del siglo XXI hasta las de Colomer, Kümmerling-Meibauer y Silva-Díaz (2010) en la siguiente década. Y en los últimos años autoras como Ramos (2011, 2014) y Neira-Piñeiro (2012, 2016, 2018) profundizan en el álbum lírico-poético como una modalidad especial.

Dentro de esta categoría se encuentran publicaciones estructuradas como conjunto de varios poemas o poemas únicos. Entre los primeros Neira-Piñeiro (2012) distingue el álbum poemario, cuando el texto y las ilustraciones se componen a la vez, frente al álbum antología, ilustrado a partir de poemas preexistentes. Ciertamente, la anotación poética podemos encontrarla bien en la palabra, bien en la imagen (Neira-Piñeiro, 2012), de tal manera que el ilustrador puede contribuir a vincular los poemas mediante procedimientos de estilo, a través de los juegos cromáticos, de la figuración y de la representación del espacio. En el caso de un álbum poema, el texto único se ve acompañado de imágenes sucesivas que el lector entiende de forma unitaria produciéndose una mayor articulación entre ambos. Desde los años noventa se ha incrementado la importancia de este tipo de creaciones pues suponen un planteamiento estético del hecho literario, siendo en ocasiones las propias imágenes el hilo conductor y el refuerzo de la unidad visual del poema (Ramos, 2014).

La evolución de los estilos en la ilustración constituye otro de los pilares para el estudio del álbum. En esta línea se sitúa el trabajo de Urdiales (2007), quien señala un periodo clave de la ilustración en España, el comprendido entre 1915 y 1930, por la entrada en el campo de artistas que se nutren de las vanguardias, como Salvador Bartolozzi, Rafael Penagos, Federico Ribas o José Zamora; el propio García Lorca a veces introduce dibujos en su obra con un estilo similar. Y también la perspectiva histórica de García-Padrino (2004), quien habla de décadas de estancamiento desde esos años hasta que se vuelve a producir un impulso en los años 70. Y añade que, desde finales del siglo XX, se dan las pautas para continuar con un arte de calidad.

Dos miradas para cinco poemas

De los álbumes de Calatayud y Pacheco se han seleccionado los siguientes poemas de García Lorca, con objeto de comparar las aportaciones de las correspondientes imágenes en relación con las palabras y la captación global del sentido.

“Canción tonta” (“Canciones para niños”, en Canciones, 1921-1924)

Los versos del poema se estructuran en torno al diálogo, propio de la lírica tradicional y el cancionero infantil, entre una madre y un hijo. La plata y el agua, elementos presentes en la naturaleza, se asimilan al frío. La plata también puede relacionarse con la luna, debido a una aparente semejanza cromática; este elemento está muy presente en la simbología lorquiana y, como otros, puede presentar connotaciones positivas o negativas. En el famoso “Romance de la luna, luna”, dentro del *Romancero gitano*, el astro, que se singulariza por “sus senos de duro estaño”, un metal menos noble que la plata, termina llevándose el aliento de un niño. En la “Canción tonta”, el tono es menos trágico; ya que solo incide en el ambiente nocturno, antes del sueño, que puede hacer sentir inseguridad al niño frente al cobijo del hogar, metonímicamente expresado por la almohada materna.

Las ilustraciones de Calatayud se estructuran visualmente, asimismo, en torno al diálogo. Elige como tema una maternidad, con lo que el arropo de la madre es aún más evidente en el dibujo del ilustrador. La madre mece en la noche al niño y a pesar de que el poema juega con dos representaciones, por un lado el frío de la plata y el agua, y por otro el cobijo/calor de la almohada, la luna de Calatayud no es una luna fría sino atravesada por un cielo estrellado. Se unen en una página texto e imagen con lo que esta facilita la comprensión de los recursos poéticos lorquianos. Las formas geométricas, y las tintas de colores pardos y grises que contrastan con el pequeño pero significativo corazón, y con las luces de la ciudad, recuerdan las pinturas monocromas del cubismo y su distribución en planos de color. El beso es explícito y sugerido, con referencia al surrealismo a través de los labios que sobrevuelan las casas en la parte inferior.

Las imágenes de Pacheco son más inquietantes; de hecho, el texto aparece en una página y en otra la ilustración, por lo que se acentúa la unidad del poema como obra literaria completa frente a su interpretación visual, que en este caso va más allá y amplía el significado del poema (Neira-Piñero, 2012). Mientras el niño busca la atención de la madre, esta lleva a su corazón un fragmento de tela blanca en el que bordará a su hijo. Este gesto contrapone la protección de la madre frente a los peligros de la intemperie que amenazan al niño y que observamos en la lluvia y las nubes, dos metáforas visuales que sustentan y amplían el sentido del texto profundizando en la necesidad de protección del niño. Los no colores: el gris del fondo y la vestimenta del niño, junto con el blanco de la nube traducen la frialdad de la plata y el agua.

“Caracola” (“Canciones para niños”, en Canciones, 1921-1924)

El yo lírico trasluce una identidad infantil que disfruta con el regalo de un objeto marino cuasi mágico, al potenciar el sonido del mar recordando su estado vivo a pesar de encontrarse ya inerte. Y el sonido, por gracia del lenguaje meta-

fórico, se transforma en cuanto que emerge de “un mar de mapa”, un espacio ignoto y misterioso atrapado en un espacio plano accesible. La emoción se transmuta en un corazón que “se llena de agua”, se traslada a un lugar enigmático donde es posible que naveguen “pececillos de sombra y plata”. García-Posada (2008, p. 153) alude a que “Las referencias cromático-metálicas están indicando el carácter, cuando menos inquietante, del regalo que ha recibido el autor”. Y apostilla “que las ‘Canciones para niños’ lo son sólo en cierto sentido: en el ángulo de visión adoptado, en una estilística peculiar. Pero el poeta cala mucho más hondo”.

En la versión de Calatayud se presentan como formas nítidas la caracola, el corazón/agua, la imagen del mar de olas en un mapa y los pececillos de color gris plata. Todo aparece condensado en ellas junto con la nota musical, y mientras la imagen del mar evocado los envuelve. Son imágenes que repiten los versos, pues como señalan Duarte y Selfa (2017) “a palabra em si já é uma metáfora que é necessário desenhar duplamente” (p. 17), por ello su extensión mediante la imagen ayuda a la comprensión del texto. En Pacheco todo es más sobrecogedor y onírico en una composición cuyo centro es la caracola, que se le ofrece por una desconocida figura alada que le transporta y le hace flotar en un medio inexplorado y sugerente. La relación entre palabra e imagen es más complementaria (Nikolajeva y Scott, 2001, puesto que la ilustración incide en lo que no dice el poema, abundando en su capacidad de insinuación.

“El niño mudo” (“Trasmundo”, en *Canciones*, 1921-1924)

El protagonismo infantil sigue marcando este poema. En la primera estrofa se muestra la situación de un niño que busca su voz perdida, se supone que en poder de los grillos. La mención de un insecto caracterizado por un sonido potente que inunda los campos nocturnos se contrapone al silencio que anuda al niño, por ello se incide en la apropiación de su voz. La búsqueda se dirige hacia el agua, “En una gota de agua/

buscaba su voz el niño”, un elemento también simbólico que puede representar la muerte en la poética lorquiana, cuando se trata de agua retenida en acequias, aljibes..., o índice de vida, como en este caso, al constituirse en una de las fuerzas primigenias de la naturaleza. La frustración del García Lorca adulto y la nostalgia por la etapa dorada de la infancia se materializa en su poesía en niños muertos, no nacidos o carentes de alguna facultad física o psíquica. El poema “El niño mudo” se agrupa bajo el título “Trasmundo” con otras composiciones, entre ellas “El niño loco”, unidas por el desasosiego que produce la negación de la felicidad y el amor; en este caso se insiste en la desposesión, la amputación de la identidad del ser humano según García-Posada (2008). El adulto traslada su malestar a esa faceta suya infantil, a la que han dejado muda: “No la quiero para hablar;/me haré con ella un anillo/que llevará mi silencio/en su dedo pequeñito”. El anillo simboliza el compromiso amoroso, pero aquí permanece en el dedo del niño aunado al silencio, a su posibilidad de realización de acuerdo con la poética lorquiana.

En la representación de Calatayud aparece el niño en el centro mirándose en la gota de agua como en un espejo. El grillo se coloca en el margen superior, como un elemento más aleatorio pero que ostenta el poder, siguiendo la semiótica del significado composicional (Moya y Pinar, 2007), y a su lado se coloca una nota musical –elemento recurrente que ya aparecía en “Caracola”– (figura 1).

Pacheco muestra una estética entre el surrealismo y el realismo mágico; el estilo contribuye a enfatizar la atmósfera del poema y comporta un significado connotativo añadido en aras de una adaptación a un nuevo lector (Neira-Piñeiro, 2016). Aunque el foco sigue siendo el niño, debido a la luz y los colores de la ilustración, la figura del grillo es de un tamaño mayor y se sitúa debajo. Además, se introducen nuevas situaciones, como el hecho de que el niño aparezca con los ojos vendados y el grillo articule una llave que puede abrirle una puerta. Las campanillas sobre el niño pueden representar el sonido/la voz robada. El ilustrador crea sus propias metá-



Figura 1. Ilustración de Calatayud para "El niño mudo".



Figura 2. Ilustración de Pacheco para "El niño mudo".

foras visuales en las que se mezclan diferentes sentidos para acentuar la invalidez/desposesión del niño, tal como se muestra en otros poemas de García Lorca (figura 2).

"Escuela" ("Historietas del viento", en Suites, 1920-1923)

El diálogo vuelve a ser la forma discursiva del poema; en esta ocasión la escena se desarrolla en un ámbito infantil, y la clave sigue siendo el despertar de la imaginación a partir del misterio. La tipografía en mayúscula de personajes tipo, como el "MAESTRO" y el "NIÑO", remite al teatro del propio autor. La primera pregunta del maestro, "¿Qué doncella se casa/con el viento?", inicia un desarrollo que vuelve a incidir en el amor y el deseo como cuestiones vitales para el ser humano. La personificación del viento como esposo y la respuesta del niño, "La doncella de todos/los deseos", se encuentra en consonancia con el relato maravilloso y los enamoramientos idealizados. Son muchas las referencias a los cuentos populares en la obra de García Lorca, al igual que a las retahílas y las canciones infantiles (Fuentes, 2004; Mendoza, 1998). Tadea Fuentes (2004) indica, asimismo, como fuente de la estructura del diálogo una canción popular de Andalucía, "Ambo ato, matarile, rile, rile"

(pp. 106-108), en la que se habla del casamiento de una joven y de unos regalos mutuos; entre ellos una corona de oro. En el poema de García Lorca, el viento es el que regala a la doncella "remolinos de oro/y mapas superpuestos", permitiéndole el movimiento hacia lo desconocido, mientras que ella le ofrece "Su corazón abierto", la entrega total. Los versos finales suponen un truncamiento frente al consabido desenlace del cuento tradicional, puesto que la respuesta del niño cuando el maestro pregunta por su identidad es "Su nombre es secreto". Y a modo de acotación se añade entre paréntesis: "(La ventana del colegio tiene/unas cortinas de luceros)". Los astros luminosos forman parte de la materia universal atemporal que representa la plenitud para el poeta; García-Posada (2008) cita el más breve poema del autor, "Cometa" (Poemas sueltos): "En Sirio/hay niños" (p. 150) para relacionarlos con la pureza de la infancia.

La versión de Calatayud se sirve de la doble página para resaltar la figura de los dos protagonistas: docente y alumno, los dos cobijados bajo las ramas de un árbol. Se cumple aquí uno de los fines del álbum ilustrado como recurso educativo. No solo acerca al lector infantil y juvenil a la poesía, sino que además puede repercutir en la enseñanza de distintos lenguajes artísticos que



Figura 3. Ilustración de Calatayud para "Escuela".



Figura 4. Ilustración de Pacheco para "Escuela".

actúan como referentes (Neira-Piñeiro, 2012), en este caso el cubismo y el surrealismo. La figura del maestro es un trasunto de dos cuadros de Picasso: *Retrato de Ambroise Vollard* y *Retrato de Juan Gris*. Las fuentes visuales de Calatayud en este caso son evidentes, junto con la representación y la posición que ocupa el libro tanto en el maestro como en el niño inspiradas en el retrato de Vollard. La doncella, que es pura indicación en el poema, también lo es en el dibujo, adquiriendo una posición central metafórica que se pone de manifiesto en las líneas curvas de un oscuro tronco de árbol que parecen sugerir una silueta femenina a la que se superponen unos labios acordes con la estética surrealista (figura 3). Las ramas de un gran árbol acogen a ambos personajes y sugieren a un tiempo la estabilidad en su relación y la ensoñación del tema.

Por el contrario, la doncella asume todo el protagonismo en las ilustraciones de Pacheco. Frente al plano general en el que Calatayud integra a sus dos personajes, con una interacción casi simétrica entre texto e imágenes (abajo se percibe, incluso, la palabra "escuela"), el retrato de una joven que recibe una libélula sobre sus manos ocupa la página en esta interpretación. La relación con el receptor es mayor, acorde con el sentido del uso de los planos y la objetividad apuntados por Nodelman (1988). Se acrecienta el misterio transmitido en el poema; además,

la introducción de la libélula, que no aparece en el texto, puede constituir una metáfora visual del deseo, de acuerdo con la creencia popular de que estos insectos pueden conseguir su cumplimiento (figura 4).

"Paisaje" ("Canciones para niños", en *Canciones, 1921-1924*)

Los dos versos que inician la composición, "La tarde equivocada/se vistió de frío", y la estrofa de cuatro que la cierra "La tarde está tendida/a lo largo del río/y un rubor de manzana tiembla en los tejadillos" se integran en un poema paisajístico en torno al ocaso, donde se personifican los elementos que lo constituyen: la tarde vestida de frío, tendida a lo largo del río, y el tejadillo que adopta un rubor próximo al color de una manzana cuando se pone el sol. En la estrofa central se alude, esta vez de forma indirecta, mediante el verso "Detrás de los cristales, / turbios, todos los niños", al espacio de la escuela para realzar la capacidad de ensimismamiento infantil que cambia la realidad al igual que hace el lenguaje poético, "ven convertirse en pájaros/un árbol amarillo".

El campo es el motivo escogido por Calatayud. El movimiento, mostrado por la inclinación de los geométricos y monocromos pájaros sobre el árbol –en posición preeminente–, es de inicio del

vuelo; es como si el viento lo hubiera llenado todo en un instante: “la tarde equivocada se vistió de frío”, mientras el sol se esconde. La ilustración ayuda además a aclarar la metáfora lorquiana sobre la transformación del árbol.

Mientras, Pacheco utiliza sus propias metáforas visuales para evocar el invierno: la figura erguida de una dama sobre la que caen las hojas y el paraguas que anuncia el tiempo que viene. Sobre el muro de cemento se ciernen las nubes y todo queda manifestado en una imagen hiperrealista que parece arrastrar en su caminar las caracolas de un verano lejano. Las nubes diseminadas de este modo son un motivo frecuente en la obra de Buñuel, que ya aparecen en obras maestras del Renacimiento italiano (Mantegna). Los ilustradores adoptan con frecuencia en la composición del álbum poético recursos propios de la lírica como son las reiteraciones, en este caso de imágenes u objetos, de colores o de estructuras que se convierten en elemento unificador (Neira-Piñeiro, 2018). Pacheco relata cómo la presencia reiterada de un muro gris al llegar a su casa, en un espacio desolado, y la existencia de una rama florecida solitaria le llevó a pensar en sueños infantiles, recuerdos y deseos. El muro/escenario entre gris y azul se convierte en el estribillo visual de los doce poemas de García Lorca que, junto con la composición y los personajes, conforman una unidad clara de carácter estético.

Una sola mirada para un poema secuenciado

En el álbum *Santiago*, ilustrado por Javier Zabala, se selecciona el poema del mismo título incluido en la obra primeriza de García Lorca *Libro de poemas* (1918-1920). El subtítulo “balada ingenua” hace vislumbrar el hilo narrativo que caracteriza a este subgénero poético. Destaca la inclusión de varias instancias narrativas para contar a los niños el paso del apóstol Santiago con sus guerreros marcando el camino de estrellas de la Vía Láctea. El diálogo vuelve a resultar fundamental, y en los versos finales la llamada al sosiego del espíritu a partir de la contemplación de la naturaleza, las estrellas –luceros en otras composiciones–, conecta con la temática lorquiana.



Figura 5. Ilustración de Zabala para Santiago.

Las ilustraciones de Zabala marcan dos partes en el poema; la primera evoca el camino recorrido por el apóstol y sus huestes a través de la Vía Láctea, mientras que la segunda es el recuerdo de una mujer que lo vio pasar una noche desde su casa. Los referentes visuales del ilustrador parecen estar en los grabados y pinturas del expresionismo alemán, en el collage que tiene su origen en las vanguardias –y en concreto en el cubismo de Picasso–, o en las sombras chinas.

Zabala utiliza pocas gamas de color y, a veces, para crear contrastes introduce el collage, como se manifiesta en la imagen que acompaña a los siguientes versos: “iban todo cubiertos de luces/ con guirnaldas de verdes luceros/y el caballo que monta Santiago /es un astro de brillos intensos” (figura 5). Esta técnica aparece sucesivas veces a lo largo del álbum: papel de periódico, tejidos, papel pintado... El cambio de tonalidad, junto con las imágenes, contribuye a la creación del ritmo secuencial; las combinaciones de masas de color, que encontramos fundamentalmente en los trajes o en los edificios, se combinan con los blancos, los pardos y los negros monocromos, de tal manera que estos sugieren el espacio y el entorno, al no haber, solo escasamente, referencias espaciales. Por ello, los personajes, en este caso la mujer, los niños, o las vacas..., parecen flotar.



Figura 6. Ilustración de Zabala para Santiago.

Algunas imágenes se repiten como si de un estribillo se tratase: los soldados en marcha o la mujer de la rueca que cuenta su historia y que visualmente recuerda la Montserrat de Julio González. Ella evoca la noche estrellada, la vida del campo, la fuerza interior de sus creencias. Otras imágenes reiteradas son la del cisne negro que representa a Santiago y las alusiones a la Vía Láctea: “Mira bien y verás una cinta/de polvillo harinoso y espeso/un borrón que parece de plata/o de nácar ¿Lo ves?/ -Ya lo veo”. Esta aparece al inicio del poema, y es la imagen con la que, mediante una bandada de aves, también se cierra la balada (figura 6). Una de las características del modo de hacer de Zabala es la descodificación del poema utilizando imágenes insólitas que reflejan planteamientos surrealistas. Así la ya citada del cisne negro que sustituye al caballo blanco de Santiago, o la presencia de las vacas ausentes en García Lorca, que constituyen una narrativa paralela (Ramos, 2014).

Hay otros motivos y formas que se repiten: las figuras alargadas de los árboles, por ejemplo, o de los niños. Y las siluetas de los gatos, que suelen aparecer en las obras ilustradas por Zabala (Martín-Rogero y Viñas, 2012), al final de la historia, como testigos mudos de ella. Estas aparecen también en la contracubierta, observando al lector e invitándole a permanecer en la lectura; en este sentido, como indica



Figura 7. Ilustración de Zabala para Santiago.

Ramos (2011), los elementos paratextuales contribuyen al sentido estético global en el álbum. Indudablemente la repetición más rítmica es la de la imagen del cisne negro, de Santiago (figura 7). Podríamos decir que caballeros, cisne, niños, mujer, luna, Vía Láctea y naturaleza enhebran esta poética historia.

Conclusiones

El apogeo de ediciones sobre autores clásicos en el panorama actual de la poesía infantil denota la importancia que siguen teniendo los escritores del canon en la formación de los lectores. Lo más significativo es que se extienden formatos como el álbum ilustrado en un intento de hacer más atractivos los poemas y secuenciar, en algunos casos, su lectura con el fin de establecer pausas que ayuden a captar la sinergia entre palabra e imagen y con ello el plus de significación añadido.

En relación con la ambivalencia textual y los diferentes niveles de lectura de este tipo de libros, el ejemplo de García Lorca demuestra cómo muchas de sus composiciones se dirigen a los niños y niñas o los tienen como protagonistas; aunque se perciba un mayor calado que entronca con preocupaciones existenciales. Se

trata de un poeta muy apegado a su infancia y a la naturaleza, por lo que la concreción de sus imágenes puede conectar con el mundo infantil. Por otro lado, su veta neopopularista lo acerca a otra de las grandes tendencias de la poesía para la infancia: la tradición oral que se difunde a partir de sus juegos y sus voces.

La ampliación de estudios sobre las relaciones entre el texto literario y las ilustraciones en el álbum abren nuevos caminos interdisciplinares; se extienden las posibilidades de lectura entre los más jóvenes al tiempo que nacen nuevos estilos y formas de concebir un formato convertido a la vez en objeto artístico. En el caso del álbum lírico se establecen tipologías intentando delimitar su especificidad frente al álbum narrativo, y en este ámbito algunas de las obras ilustradas en torno a poemas de García Lorca pueden contribuir a profundizar en el análisis.

En relación con el primer objetivo marcado en el trabajo, y partir de la comparación entre los álbumes ilustrados por Miguel Calatayud y Gabriel Pacheco, se constata que a las imágenes literarias se une la significación simbólica que proporcionan las imágenes plásticas, siendo más libre la interpretación de Pacheco, hecho que queda remarcado por encontrarse las imágenes en una sola página, sin inclusión de texto. Por otro lado, y de acuerdo con el segundo objetivo, el examen del álbum *Santiago*, centrado en un solo poema secuenciado por la libertad interpretativa del ilustrador Javier Zabala, acerca más la modalidad del álbum poético a la linealidad propia del álbum narrativo, y ello se verifica a partir de personajes y motivos recurrentes, muchas veces simbólicos. Frente a las obras anteriores, donde la lectura puede adoptar diferentes recorridos sin necesidad de ser completada, en *Santiago* se requiere una lectura continuada, y en ella cobra relevancia la unidad del concepto "álbum". Por medio del análisis, se relacionan además sus lenguajes artísticos con las posibles referencias estéticas de su acervo cultural, llegando a la conclusión de que las fuentes visuales se sitúan, en muchas ocasiones, en los movimientos de

vanguardia del contexto de García Lorca. Esto posibilita trabajar con ellos como herramienta educativa para el conocimiento del patrimonio histórico-artístico.

Los álbumes ilustrados constituyen una gran aportación en la construcción del imaginario de García Lorca, y no resulta vano pensar que pueden ayudar a armar el escenario donde la voz del granadino encuentre eco, hallando su oportuno reflejo en la voz de los niños y niñas que lean, a ser posible en voz alta, sus poemas.

Referencias

- Bajour, C. (2019). Nadar entre aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy (1998-2011). En A. Córdova (Coord.), *Renovar el asombro. Un panorama de la poesía infantil y juvenil contemporánea en español* (pp. 47-72). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cañamares, C., & Moya, A. (2019). Análisis semiótico y multimodal de los escenarios de libros álbumes que retan estereotipos de género. *Ocnos*, 18 (3), 59-70. https://doi.org/10.18239/ocnos_2019.18.3.2127.
- Cervera, J. (1989). En torno a la literatura infantil. *Cauce*, 12, 157-168.
- Colomer, T., Kümmerling-Meibauer, B., & Silva-Díaz, M. C. (Coords.) (2010). *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Banco del Libro/GRETEL.
- Díaz-Armas, J. (2009). La poesía en el siglo XXI en el ámbito castellano. En B. A. Roig, I. Soto, & M. Neira (Coords.), *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)* (pp. 35-55). Vigo: Xerais.
- Duarte, S. R., & Selfa, M. (2017). O álbum poético em português e em espanhol: sinergia estética entre palavras e ilustrações. *Revista Brasileira de Educação*, 22 (71), 1-24. <https://doi.org/10.1590/s1413-24782017227148>.
- Durán, T. (2000). *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies, *Poetics Today*, 11 (1), 1-268. <https://doi.org/10.2307/1772666>.

- Fuentes, T. (2004). *El folkllore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
- García Lorca, F. (1980). *Federico y su mundo*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F., & Calatayud, M. (2006). *Federico García Lorca para niños, niñas... y otros seres curiosos*. Madrid: Ediciones de La Torre. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j3j.22>.
- García Lorca, F., & Zabala, J. (2007). *Santiago*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- García Lorca, F., & Pacheco, G. (2018). *12 poemas de Federico García Lorca*. Sevilla: Kalandraka.
- García-Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Barcelona: Penguin Random House.
- García-Padrino, J. (2004). *Formas y colores. La ilustración infantil en España*. Cuenca: Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- García-Posada, M. (Ed.) (2008). Introducción general. En F. García Lorca, *Obra completa I. Poesía* (pp. 11-118). Madrid: Akal.
- Inglada, R. (Ed.) (2017). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Madrid: Malpaso.
- Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures: The narrative Art of Children's Picturebooks*. Athens: The University of Georgia Press.
- Martín-Rogero, N., & Viñas, L. (2012). Javier Zabala. A nonconformist in Spanish children's literature illustration. *Bookbird*, 4 (50), 66-72.
- Mendoza, A. (1998). La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en la *Balada de Caperucita* (1919). En P. Guerrero (Coord.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo* (pp. 68-101). Alicante: Aguacleara.
- Moya, A., & Pinar, M. J. (2007). La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal. *Ocnos*, 3, 21-38. https://doi.org/10.18239/ocnos_2007.03.02.
- Munita, F. (2013). El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en la lengua española. *AILIJ*, 11, 105-118.
- Neira-Piñeiro, M. R. (2012). Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado. *Lenguaje y textos*, 35, 131-138.
- Neira-Piñeiro, M. R. (2016). Children as Implied Readers in Poetry Picturebooks. The adaptation of Adult Poetry for Young Readers. *International Research in Children's Literature*, 9(1), 1-19. <https://doi.org/10.3366/ircl.2016.0179>.
- Neira-Piñeiro, M. R. (2018). Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico. *Ocnos*, 17 (1), 55-67. https://doi.org/10.18239/ocnos_2018.17.1.1527.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland.
- Ramos, A. M. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. En B.A. Roig, I. Soto, & M. Neira (Coords.), *O Álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000- 2010)* (pp. 13-40). Vigo: Xerais.
- Ramos, A. M. (2014). Ilustrar poesía para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais. *Ocnos*, 11, 113-130. https://doi.org/10.18239/ocnos_2014.11.06.
- Salazar, J. (1998). "Por un anfibio sendero...". *Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*. Barcelona: PPU.
- Salazar, J. (1999). "Rosas y mirtos de luna...". *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sánchez-García, R., & Martínez-López, R. (Coords.) (2019). *Federico García Lorca en su entorno. La infancia en la construcción de la identidad literaria lorquiana*. Madrid: Visor.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Atenas, Grecia: The University of Georgia Press.
- Sipe, L. R. (1998). How Picture Books Work: A semiotically Framed Theory of Text-Pictures Relationships. *Children's Literature in Education*, 2 (29), 97-108. <https://doi.org/10.1023/A:1022459009182>.
- Sotomayor, M. V. (2019). Dos décadas de poesía infantil en España (1980-2000). En A. Córdova (Coord.), *Renovar el asombro. Un panorama de la poesía infantil y juvenil contemporánea en español* (pp. 19-46). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Urdiales, A. (2007). *Creatividad y comunicación de la ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.